

gui, reproducidos en el último apartado del libro). El texto de Macedonio Fernández también comunica a Cervantes y Quevedo con Gómez de la Serna (y con D'Annunzio), y una silva de Bocángel o un extenso artículo sobre "Góngora y América" dan asimismo fe del redescubrimiento por aquellos años, en América como en España, de la deslumbrante poesía seicentista.

De hecho, es el elemento nacionalista el que se encuentra prácticamente ausente de las páginas de *Libra*. Escasas referencias eruditas al *Martín Fierro* y al *Don Segundo Sombra*, algunas notas de la actualidad cultural porteña (a destacar la necrológica de otro maestro más viejo de la intelectualidad bonaerense, Paul Groussac) despa-chan lo explícitamente "argentino" de la publicación, ganándose con ello la censura de algún reseñista de izquierdas y evidenciando, para nosotros, lo inexacto de las razones con que Borges explicaría su ausencia de *Libra*, muchos años después: ni él estaba tan lejos del nacionalismo en 1929, ni Marechal o Bernárdez –pese a su decidida voluntad de "grupo" a la que habría que achacar la ausencia de varias firmas relevantes– parecían dispuestos a enarbolarlo como emblema único de aquel proyecto que demostró ser cosmopolita y ambicioso, pero de una decepcionante cortedad de aliento.

Manuel Prendes
Universidad de Granada

ARELLANO, Ignacio. *Arquitecturas del ingenio: estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001. 336 pp. (ISBN: 84-95494-05-1)

Como es bien sabido, la crítica ha puesto de relieve las elevadas cualidades artísticas que revelan las piezas teatrales de Tirso de Molina, en particular por lo que atañe a su maestría y sabiduría dramática en la creación de situaciones de enredos, a su variedad en el tratamiento de situaciones cómicas y a la exhibición ingeniosa de la técnica de la burla, virtudes que confirman al célebre mercedario como uno de los más notables exponentes del drama aurisecular. En este proceso de valoración artística destaca sin duda la importante labor de actualización crítica y de recuperación y fijación textual que –en el marco de la encomiable labor desarrollada por el GRISO de la Universidad de Navarra– ha emprendido en estos últimos años el Instituto de Estudios Tirsonianos. Este centro de estudios, creado un decenio atrás y codirigido por el profesor Ignacio Arellano y el padre mercedario Luis Vázquez, lleva hasta ahora publicados más de 15 títulos (entre ediciones críticas de comedias, autos sacramentales y novela breve), a los que deben añadirse las publicaciones de las actas de los diversos congresos y seminarios que puntualmente en estos últimos años dicho Instituto ha promovido con envidiable perseverancia.

El texto que hoy reseñamos y que recoge un conjunto de diez estudios que Arellano dedicó en estos últimos tres lustros, entre 1984 y 2000, a examinar el teatro

tirsiano y en los que —como nos aclara el autor— se conservan las tesis defendidas en su primera redacción, se inscribe en este itinerario encaminado a escrutar bajo nuevos lentes el amplio *corpus* que nos ha legado Gabriel Téllez, abriendo nuevas perspectivas y novedosas líneas de investigación. Consciente de que, a pesar de las importantes aportaciones, “muchos territorios de esta amplia y variada obra de Tirso están necesitados de mayores estudios” (9), el distinguido tirsista examina las diversas facetas del fértil universo tirsiano, abordando tres parcelas temáticas bien delimitadas sobre las que se organizan los tres apartados en los que se divide el texto: las dimensiones del universo cómico que exhiben las comedias de enredo (15-72), las diversas manifestaciones que revelan los ámbitos del poder y de la moral en las piezas del dramaturgo español (73-143) y, por último, las cualidades dramáticas y el significado del teatro religioso del Mercedario, escasamente atendido hasta ahora por la crítica, centrado en el estudio de los autos sacramentales y de las comedias de santos, y en el que se enfatizan las novedades de las que ambos géneros teatrales han sido portadores (145-314).

El primer apartado, “El mundo cómico de Tirso”, se abre con un estudio dedicado a examinar el perfil caracterial de Rogerio (15-25), el protagonista de *El melancólico*. En este trabajo, publicado en 1984 en la prestigiosa *Crítica*, Arellano refuta la lectura interpretativa decimonónica que llevó a no pocos críticos, Blanca de los Ríos y Menéndez y Pelayo sobre todo, a considerar al célebre Mercedario como inestimable creador de personajes con “hondura psicológica”. Solidarizándose con esta concepción algunos críticos llegaron a concebir incluso esta pieza de enredo como ejemplo emblemático de obra psicológica y a su autor como estimable creador de caracteres. Arellano impugna dicha tesis y con razón incluye *El melancólico* en el mundo del enredo, enfatizando que en la obra prima por sobre todo el “juego ingenioso de la ficción teatral” (25).

El profesor navarro analiza luego detenidamente el perfil del protagonista y la naturaleza de su estado “melancólico”. En este sentido precisa que Rogerio no hace referencia al modelo “del melancólico sabio embelecido en tareas intelectuales” (20), sino que remite al hombre de letras, de armas y cortesía según los patrones que había establecido el célebre tratado de Castiglione. La *melancollal tristeza* de Rogerio, aclara el crítico, lejos de representar una descripción orientada a definir aspectos que atañen al carácter del personaje, constituye en cambio “un resorte dramático que nace del desarrollo de la acción y ayuda a conducirla y que [...] establece el juego ingenioso de la ficción teatral” (25). En su opinión, en *El melancólico* destaca más “el juego de las ficciones que la intención de un estudio caracterológico” (23), concluyendo que tanto los temas como los personajes de esta pieza remiten sin duda alguna a la comedia de enredo, subgénero de la palatina.

Los otros dos estudios que completan este primer apartado se hallan dedicados a explorar los componentes cómicos de dos célebres piezas tirsianas que, al igual que la recientemente comentada, pertenecen al género del enredo: *Marta, la piadosa* (27-53) y *Don Gil de las calzas verdes* (55-72), redactadas ambas en 1615. Arellano

destaca que estas dos comedias de capa y espada se hallan acomodadas por la presencia de las técnicas del enredo y del disfraz y por la fuerza del lenguaje cómico que ambas ostentan, al tiempo que confirman al dramaturgo como estimable “inventor de acciones” (28). Después de abordar en modo sucinto la organización de la acción y el desarrollo del enredo de la primera de las piezas recién mencionadas (30-32), respetando la subdivisión en bloques unitarios trazada por Vitse, el estudio repasa algunas de las lecturas interpretativas más importantes que se han ocupado de esta comedia (B. de los Ríos, Hartzenbush, Halkhoree, Asensio, Parker, Vitse, Juliá y Loud, entre otros), solidarizándose en modo especial con la opinión de Vitse, quien destaca el sentido cómico que domina la pieza (40). Arellano refuta la visión que concibe a *Marta, la piadosa* como “dramatización de la hipocresía”, personificada en la protagonista, y que, entre otros, habrían acuñado Blanca de los Ríos y Hartzenbusch: en este sentido advierte en modo atinado que los fingimientos de Marta de ningún modo constituyen una manifestación de su carácter hipócrita, sino simplemente “un recurso que le permite eludir el matrimonio forzado con un viejo” (41), al que un padre egoísta y autoritario se empeña en condenarle.

En esta pieza teatral, verdadero juego de azar en el que predominan la técnica ingeniosa de la improvisación, la tensión en la acción y los ritmos acelerados, es posible reconocer la eficacia en la presentación y en el desarrollo del juego del enredo: esta comedia –argumenta el reputado tirsista– es coherente con “las exigencias de una obra de enredo” (34), enfatizando que el verdadero propósito del Mercedario no ha sido otro que el de elaborar “una trama ingeniosa y dinámica” que respondiese “a las leyes sorprendentes de los fingimientos industriales” (36). En la misma línea de Vitse, el estudio recalca el discurso ingenioso y el innegable sentido cómico que exhibe la pieza y, en dicha perspectiva, arguye Arellano, *Marta, la piadosa* constituye “un muestrario completo (y no excluyente) de las formas principales del conceptismo burlesco”, basado en la poblada presencia de neologismos, metáforas cómicas, juegos intertextuales y variados juegos de palabras (derivaciones, falsas etimologías, antanaclasis y dilogías, entre otros) (48-49), ofreciendo con ello una clara muestra de la alta estimación que Tirso asignó al lenguaje cómico en la definición de su modelo teatral.

Don Gil de las calzas verdes, pieza clave en el *corpus* tirsiano, nos ofrece otra apreciable muestra de la asombrosa sabiduría del Mercedario en el trazado de este complejo mundo de quimeras, organizado en torno a un discurso cómico asombroso e ingenioso. En este caso es posible reconocer en primer lugar el gusto teatral por los travestismos y las suplantaciones, sobre los que se asienta el juego del enredo y que ha llevado a algunos críticos, como Asensio, a concebir dicha pieza como “la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro”. En este tercer estudio (55-72), Arellano examina detenidamente los aspectos más significativos que conciernen a las técnicas del enredo y al lenguaje cómico y que delatan la portentosa capacidad de fabulación del comediógrafo en la definición del “universo enredado” (65) al que alude el estudioso. Al igual que en el trabajo antes comentado, el autor recapitula los

diversos momentos de la trama analizando la subdivisión de sus tres actos por bloques de acción. Destacan sobre todo los continuos disfraces y travestismos de los que hace gala Doña Juana/ Don Gil y que funcionan como verdadero *leit-motiv* a lo largo de toda la trama. El investigador anota que "Doña Juana aparece casi siempre encarnando a otro personaje" (69), abriéndose por tanto a infinitas posibilidades caracteriales a través de una compleja y vertiginosa sucesión de máscaras, suplantaciones, engaños y travestismos, cada vez más acusados a medida que avanza la acción. Doña Juana/ Don Gil va urdiendo de este modo el complejo "universo enredado" sobre el que apoya la obra, al tiempo que su fértil carácter proteico y la continua sucesión de roles de la que hace gala el personaje le confieren estatuto de actor (69).

Esta pieza teatral constituye un ejemplo elocuente, con toda probabilidad uno de los más logrados, de la extraordinaria capacidad del Mercedario en la configuración del mundo de las ficciones en las tablas, sirviéndose de un complejo e ingenioso juego verbal. "La vitalidad de *Don Gil* pertenece a su capacidad de juego [y] a su calidad de diversión" (71), aclara Arellano, para quien, al igual que en *Marta, la piadosa*, es la perspectiva cómica la que acaba prevaleciendo (71). La sabiduría y las virtudes presentes en estas dos piezas descansan, pues, en su perspectiva lúdica y cómica, siendo allí precisamente donde reside la gran eficacia dramática que ambas ostentan. El célebre dramaturgo logra plasmar en estas dos comedias un universo cómico en el que encuentran plena expresión el ingenio y la imaginación, notas distintivas de su exitosa fórmula teatral: en esta línea, estos dos impecables estudios que acabamos de comentar resaltan las cualidades y la eficacia dramática del universo cómico y lúdico en Tirso, creador de situaciones graciosas y verdadero malabarista del juego verbal.

El segundo apartado, orientado a indagar las dimensiones del poder y de la moral social y política en las comedias tirsianas, se abre con un interesante trabajo publicado en 1995 en el que se exploran las diversas "estrategias de inversión" presentes en *La República al revés* (75-91). En dicha pieza teatral, redactada hacia 1611 y publicada años más tarde, en 1636, Arellano divisa una sucesión de estrategias de inversión y de oposición (de roles sociales y de sexo; 77-81, de modelos de gobierno y de gobernantes: 81-86, de situaciones vinculadas a la "inestable fortuna": 86-89) que conducen al tópico del "mundo al revés", alcanzando pleno significado en la descripción de la inversión total del orden establecido (89-91). El tema central escogido por Tirso es bien representativo de la época y alude en primer lugar al ideal del príncipe y del buen gobierno y, en definitiva, del *ars gubernandi* de la época, centrándose en una serie de doctrinas y de reflexiones sobre el arte del "buen gobierno", en la obra personificado por Irene, la emperatriz.

Después de aludir a la escasa fortuna de la pieza y de revisar velozmente los estudios críticos que se han ocupado de este drama de moralidad, el autor analiza cada uno de los temas y motivos de inversión antes aludidos que establecen una compleja red de contrastes y oposiciones. "Todos los personajes fundamentales de la pieza es-

tán sometidos en algún momento a la peripecia inversora de su condición" (86), opina Arellano. Ahora bien, como el mismo estudioso advierte, la expresión más significativa de esta red de contrastes se halla encarnada en la dualidad de oposiciones entre Irene y su hijo, el emperador Constantino, que domina toda la obra. Al referirse a la inversión de papeles sociales y sexuales, el estudio insiste en este mundo de dualidades y oposiciones que exhiben ambos personajes, erigiéndose Irene en ejemplo de verdad, justicia y buen gobierno, al tiempo que Constantino, por el contrario, reúne en su persona los peores defectos (mentiroso, injusto, soberbio, vano, lujurioso, mal gobernante, cruel extremo), afirmándose como modelo negativo en oposición al ejemplo virtuoso recién aludido. En este sentido, el emperador, con toda probabilidad el ejemplo más evidente en la dramaturgia tirsiana de mal gobernante, nos brinda "la inversión del modelo de príncipe cristiano descrito en los repertorios y tratados auriseculares" (81). Al hallarse sometido a las más execrables pasiones y a los impulsos más irracionales (84), este personaje será el principal promotor de la inversión total del orden establecido: su destronamiento y posterior castigo en el desenlace, en observancia al conocido principio de justicia poética, restaurarán el orden, alcanzando la "república al revés" de este modo "el sosiego y el orden" deseado (91).

En "La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina" (93-110), el autor incursiona en las diversas modalidades de expresión que remiten a la esfera del poder y a la dimensión política presentes en las comedias del Mercedario, aludiendo a los diversos enfoques que sobre dicho aspecto el dramaturgo volcó en sus obras. Este artículo, que vio la luz en 1994, constituye un estimable estudio de los principales aspectos relacionados con la máquina del poder en un esbozo de tipo general, del que se deriva la amplia gama de situaciones que en torno a dicho tema Tirso plasmó en sus piezas. En primer lugar el trabajo aborda los componentes que organizan el modelo de poder legítimo en las obras de Gabriel Téllez, quien establece en sus comedias una indiscutible defensa del modelo del rey justo, tópico que recorre el repertorio doctrinario moral y político de la época (Saavedra Fajardo, Juan de Horozco, Solórzano Pereira). El Mercedario traslada asimismo a las tablas los mecanismos de conquista de los espacios de poder, organizados en torno a un complejo laberinto de lealtades, de ambiciones desmedidas y traiciones. Aunque la manifestación más significativa de este mundo caótico abocado a la destrucción nos la ofrece esa compleja historia de pasiones, de violencias y luchas por el poder que organiza la famosa trilogía de los Pizarro (99-101), Arellano aclara oportunamente que el tema reaparece también en otras comedias históricas y de fantasía de Tirso, entre ellas *Antona García*, *La ventura con el nombre*, *La prudencia en la mujer* y sobre todo en *La república al revés*, en la que es posible reconocer la figura de la doncella Lidora como agente del caos y de la destrucción.

El tema de la ilegitimidad y de los abusos de poder constituye otra de las dimensiones exploradas en este estudio. *Amazonas en las Indias*, *Amar por arte mayor* y *El celoso prudente* constituyen ejemplos significativos de este tema en el que el come-

diógrafo madrileño retrata los abusos de los poderosos con diversos matices y énfasis. Sin embargo, nos dice Arellano, es *La república al revés*, centrada en el plano político, “quizá el más notable ejemplo en el corpus tirsiano de mal gobernante que provoca la corrupción y el desorden en su reino” (105). Es posible detectar en las comedias tirsianas numerosas manifestaciones de esta dimensión político-social, organizadas en torno a un abanico temático sumamente representativo en el que el célebre dramaturgo se propuso reflejar los abusos del poder y sus funestas consecuencias: la ira (*Mari Hernández, la gallega*), la crueldad (*La mujer que manda en casa, La república al revés*), la debilidad (*La mujer que manda en casa*) y la codicia (*Como han de ser los amigos*). Los dramas centrados en el tema de la “privanza” (*Quien hablar pagó, Privar contra su gusto*), en los que se representan los comportamientos que deben tener los ministros y los validos en el ejercicio del poder, y aquellos que se ocupan de la figura del “comendador”, concebido este último como símbolo del abuso de poder en ámbito rural y cuyos modelos se asemejan bastante al perfil sancionado por el teatro de Lope, constituyen otras dos parcelas significativas de esta dimensión a la que alude Arellano (106-08). A lo largo de este provechoso trabajo, el acreditado tirsista proporciona numerosos ejemplos orientados a corroborar su tesis principal, a saber que el tema del poder adquiere manifestaciones y modalidades variadas en el teatro de Tirso, pudiéndose reconocer en sus obras una “amplia gama de situaciones [que] exploran las modalidades de los abusos del poder” (110).

Es bien conocida la popularidad y la vigencia de la que por siglos gozó —y aún con razón sigue disfrutando— *El burlador de Sevilla*, una de las obras maestras más representativas, no sólo del drama español, sino del teatro universal. En su portentosa y proteica carrera por culturas y épocas diversas, el popular protagonista creado por Tirso, de dimensiones universales pero inconfundiblemente español, fue modificando su perfil y evolucionando en función del mundo histórico que en cada etapa encarnaba. Lejos de los tópicos de improvisación, de incoherencia dramática y desorden que se le imputaron, en este estudio que cierra el apartado (“Para una lectura de *El burlador de Sevilla*”; 111-43), Arellano opina que la comedia tirsiana se halla regida por un “complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias” en el que “cada elemento desempeña una función precisa y eficaz” (121). De ahí que, arguye el profesor navarro, resulte “sorprendente que se haya acusado de impericia y de incorrecta construcción a una obra como *El burlador*, donde cada detalle obedece a un diseño artístico bien calibrado” (121).

El autor traza un riguroso análisis en el que examina la génesis del tema del burlador y de la leyenda de don Juan, su organización dramática, las notas escénicas y en modo particularmente minucioso el comportamiento y la funcionalidad de los personajes que en ella intervienen, precedidos por un breve *excursus* sobre el mito que encarna el protagonista, incursionando múltiples géneros y atravesando en su portentosa carrera fronteras y épocas diversas. Especial atención y cuidado dedica Arellano al análisis del significado y de la funcionalidad de los personajes (125-41), a los que estudia en modo pormenorizado, comenzando por el popular protagonis-

ta, quien, con su carga de falsos juramentos, burlas y engaños, se erige en modelo del individualismo egoísta y símbolo universal de burlador y transgresor en las tablas (125-31). Al referirse a la estructura dramática (115-45), elaborada a partir de los dos tiempos que la organizan, a saber los engaños de don Juan y la doble invitación con el sucesivo castigo, Arellano destaca la variedad y la abundancia de aventuras, de peripecias, de sucesos y ritmos que en ella es posible adivinar, organizados en torno a las técnicas del dinamismo y de la suspensión, al tiempo que enfatiza la importancia de los elementos gestuales, que le otorgan a la comedia cohesión estructural. Importantes son también las numerosas notas escénicas que se localizan en la célebre pieza, en la que abundan los datos incorporados en los diálogos y en las acotaciones, ofreciendo datos sobre la ambientación, la condición social de los personajes o importantes indicaciones temporales y espaciales. En síntesis, el prestigioso investigador pone de relieve las virtudes, la calidad poética y la coherencia dramática que ostenta la famosa pieza tirsiana, observando con razón que “lejos del tópico de supuestas imperfecciones y ruda improvisación, toda la comedia es un ejemplo de espléndida eficacia escénica y poética” (143).

El último apartado “Religión y comedia” (145-314), orientado a escrutar las dimensiones del teatro religioso, se abre con un interesante artículo dedicado a explorar el tema de la comicidad en los tres autos sacramentales –*Los hermanos parecidos*, *El colmenero divino* y *No le arriendo la ganancia*– incluidos en la miscelánea tirsiana *Deleitar aprovechando* (147-60). El autor, quien recuerda la escasa fortuna de estos textos, ha desarrollado –conjuntamente con otros destacados tirsistas de la Universidad de Navarra– una inestimable labor de recuperación y de dignificación literaria de los autos de Tirso, analizándolos desde el punto de vista teológico (Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998 y 2000). Contra lo que ha venido sosteniendo la crítica, Arellano rescata las virtudes dramáticas de estas piezas de tema eucarístico, en las que varios motivos representativos de poesía profana se adaptan e integran perfectamente en contextos religiosos dominados por la tradición y la patrística bíblicas, alcanzando niveles notables de perfección artística.

Como es bien sabido, el recurso alegórico constituye un aspecto fundamental en la definición del género, siendo crucial para la consecución de los fines que dicho modelo se propone alcanzar, contar con un adecuado dominio de la tradición bíblica y exegética, algo que Tirso, fraile de la orden de la Merced, poseía sin duda sobradamente. Los autos tirsianos, advierte Arellano, “oscurecidos sin duda por los de Calderón” (163), revelan “un grado interesante de elaboración estructural, alegórica y musical en la vía de formación de los autos culminantes de la etapa de auge” (164). Este estudio dedicado a escrutar la comicidad de los autos del Mercedario pone en evidencia la marcada inclinación lúdica que dichos textos exhiben, pudiendo localizarse en estas tres piezas innumerables rasgos cómicos y satírico-burlescos. La presencia constante de dichos elementos, arguye el autor, integrados en modalidades y grados diversos como una muestra más del excelente dominio de los mecanismos de la comicidad que ostenta el dramaturgo, denuncian la fuerte carga de en-

tretenimiento que estas piezas alegóricas exhiben, corroborando la propensión tirsiana al universo cómico.

En el siguiente estudio Arellano traza un exhaustivo análisis de los tres autos tirsianos recientemente aludidos (160-248), examinando con gran pericia cuestiones de tipología y de exégesis bíblica, como así también aspectos lingüísticos y otros componentes que atañen a la técnica literaria utilizada. Al mismo tiempo se brindan útiles explicaciones sobre algunos conceptos teológicos y también oportunas consideraciones referidas al juego de intertextualidad bíblica y patrística presentes en estas piezas. Arellano, para quien es fundamental poseer un adecuado conocimiento de la tradición bíblica y de los comentarios doctrinales si se quiere comprender y analizar el universo expresivo de los autos (167), no se limita a trazar un pormenorizado análisis del auto propiamente dicho, sino que vuelca su atención también hacia las piezas menores (canciones, loas, poemillas, bodas rústicas, etc.), que, como un todo, se hallan integradas a la obra mayor, ofreciendo de este modo una visión más acabada del significado del festejo sacramental que tenía lugar durante las festividades del Corpus. Al referirse a *El colmenero divino* (160-201), el crítico navarro estudia las fuentes teológicas y patrísticas de las que deriva, la puesta en escena y la música, insistiendo sobre las diversas alegorías (colmenero = Cristo; abejas = alma humana) e imágenes (lluvia, rocío, agua vivificante, etc.) que recorren el auto y que proceden de un rico corpus exegético y doctrinal, ampliamente conocido por Tirso.

Si la complejidad de los elementos que configuran *El colmenero divino* revela el grado de perfección alcanzado por los autos tirsianos, en los que enseñanza doctrinal, lirismo y trama dramática logran integrarse perfectamente (201), en *Los hermanos parecidos* (202-25), concebido por Ortuño “como uno de los autos más interesantes de Tirso”, el dramaturgo madrileño confirma dicha cualidad, ofreciéndonos otro ejemplo significativo de esta compleja y sabia combinación de elementos que derivan de la tradición bíblica y patrística. El tercer auto incluido en la miscelánea tirsiana, *No le arriendo la ganancia* (226-47), ha suscitado un amplio debate entre los críticos en torno a su carácter sacramental. En opinión de Arellano, esta pieza es en verdad una “acción devota”, con elementos de auto sacramental en la que sobresalen los temas del poder, de la privanza, de las vanidades terrenas y de la honra mundana y, por lo tanto, constituye una pieza más moral que estrictamente religiosa (246). Del mismo modo que en los dos casos recientemente mencionados, el autor divisa en este auto numerosos pasajes burlesco-satíricos, como los que se derivan del comportamiento y lenguaje de Recelo, bobo rústico convertido en lacayo gracioso y ridículo, mientras que entre los múltiples motivos alegóricos aflora en modo especial el tema del vidrio que, como explica Arellano, le sirve a Tirso para explorar los diversos matices de la fragilidad y de la locura en relación a los temas centrales del honor y de la privanza presentes en esta pieza de carácter didáctico-moral (245). “Tirso, teólogo y dramaturgo —observa atinadamente el autor— construye piezas más complejas de lo que se ha considerado habitualmente”: coincidiendo con esta premisa, estos autos, en los que resaltan la variedad de enfoques, de perspectivas y de

técnicas en el tratamiento de los motivos bíblicos y patrísticos, constituyen ejemplos significativos de la perfección artística alcanzada por estas piezas de carácter religioso.

En el penúltimo estudio (249-94) se exploran de modo exhaustivo otros tres autos controvertidos que la crítica ha atribuido a Tirso y que, como explica Arellano, presentan una riqueza y una complejidad mucho menor que los recientemente comentados. El primero de ellos, *El laberinto de Creta* (249-71), constituye un claro ejemplo en el que un argumento mitológico es adaptado a las finalidades del auto sacramental. El laberinto, como la "vía crucis", alude a los vicios que ofuscan la razón y la fe. Aunque no se halla exenta de defectos (estructura poco sólida, intervenciones débilmente integradas y escasa coherencia dramática), es esta sin duda la pieza de mayor complejidad y la más elaborada artísticamente de las tres. El investigador navarro percibe en ella importantes niveles de elaboración en cuanto a la multiplicidad de recursos, de símbolos y de registros poéticos y formas métricas, pudiéndose reconocer al mismo tiempo numerosos ejemplos de paralelismos y contrastes que "le confieren un rango de perfección superior a los otros dos" (294), a saber *La ninfa del cielo* (282-93), auto organizado —igual que la pieza sacramental recién comentada— alrededor del tema de la redención, y *La madrina del cielo* (271-82), estructurado en torno al tema del arrepentimiento y del sucesivo perdón y cuyos motivos se hallan vinculados más bien al género de la hagiografía y a la tradición de los milagros marianos.

El trabajo que cierra este último apartado se halla orientado a explicar la variedad y riqueza de la escenografía y de la puesta en escena en las comedias de santos (295-314). El autor nos recuerda que el género, orientado a la doble función del "docere y delectare" (313), se halla inclinado a resaltar la visualidad del aparato escénico con el propósito de potenciar el mensaje emitido (295-96). Arellano traza un sugestivo análisis de estas piezas religiosas, no siempre debidamente valoradas por la crítica, jerarquizándolas literariamente, recordando que ellas logran ofrecernos una muestra inmejorable de doctrina y arte teatral sabiamente combinadas (313-14). Huelga decir que son fundamentalmente tres los ámbitos escénicos convencionales, perfectamente delimitados entre sí, que califican a las comedias de santos: cielo (huecos altos), tierra (niveles intermedios) e infierno o purgatorio (nivel inferior o foso). Es posible detectar asimismo en dichas piezas una utilización muy variada de los decorados (imágenes, cuadros, nubes, decorados de cueva y de montaña, árboles, etc.), en los que por lo general suelen intervenir ángeles y santos, Cristo o la Virgen, ya sea a través de los espectaculares vuelos de tramoya o bien apoyados sobre nubes (*La joya de las montañas*, *Doña Beatriz de Silva* y *La Santa Juana*). En este sentido, sugiere Arellano, también "el modelo pictórico y la iconografía codificada de santos son importantes a la hora de configurar estas escenas" (299), incidiendo en modo notable en la elección de la escenografía. Por cuestiones de espacio nos es imposible insistir sobre las múltiples modalidades a través de las cuales se manifestó tanto la variedad de los elementos escenográficos como la riqueza de la puesta en escena en estas piezas de carácter religioso (vestimenta, efectos sonoros, recursos gestuales, ob-

jetos asociados a la utilería hagiográfica, gestos caracteriales como arrodillarse o juntar las manos y aquellos más ligados al aspecto patético, orientados a conmover al espectador, como llantos y desmayos, etc.), todas ellas abundantemente exploradas en este último estudio.

En suma, esta miscelánea de estudios del profesor Arellano, oportunamente reunidos ahora en un volumen de cuidada presentación, que incluye al final un apartado bibliográfico exhaustivo y actualizado (315-35), nos restituye una imagen más acabada y una visión más completa del complejo mundo teatral que nos ha legado Gabriel Téllez, constituyendo una inestimable aportación a los estudios tirsianos, de obligada y provechosa lectura. De este sugestivo recorrido por su fértil universo dramático, en el que, como anota el autor en su introducción, es posible transitar “de la risa entropélica a la crítica y la sátira [y] de la burla a la doctrina teológica” (11), destaca la sabiduría dramática y la capacidad de invención ingeniosa y cómica del célebre dramaturgo, no sólo en el campo de la comedia profana, territorio mayormente conocido y explorado por la crítica, sino también en lo que se refiere a sus obras teatrales religiosas. En efecto, los diversos estudios que organizan el último apartado dedicado al teatro religioso, confirman el apreciable nivel de elaboración estructural, alegórica y escenográfica que exhiben dichas piezas. No se olvide que Gabriel Téllez, según las acertadas palabras de Arellano, “como buen dramaturgo aurisecular [...] integra en su teatro el cielo y la tierra sin olvidar el infierno” (10): en esta perspectiva, al combinar sabiamente los diversos motivos de la tradición lírica profana con las glosas patrísticas y las imágenes bíblicas y los elementos del corpus doctrinal con el arte teatral concebido como espectáculo, estas piezas de carácter religioso –hasta ahora escasamente estudiadas por la crítica– ofrecen una evidencia más de la indudable maestría de Tirso como autor dramático.

Franco Quinziano

Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto, Japón

ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Random House Mondadori, 2003. 203 pp. (ISBN: 84-8306-970-9)

De la necesidad de revisar el pasado inmediato supo María Zambrano, a un tiempo testigo y partícipe de prácticamente un siglo en la historia de España (1904-1991). Una buena parte de su obra está dedicada a la reflexión sobre las figuras que, a su juicio, forjaron el espíritu español: no sólo los clásicos (con Séneca a la cabeza, seguido de san Juan de la Cruz, Cervantes y otros), sino especialmente los modernos (Galdós, Ortega y Gasset, Antonio Machado o Unamuno, también entre otros). Con la salvedad del volumen *La España de Galdós* (que recopila sus textos galdosianos de 1938 a 1987), se trata de una exégesis que María Zambrano entregó dispersa por publicaciones periódicas y capítulos de libros. Como también sucede con otros temas dentro de su obra, el hilo de la reflexión sobre cada uno de